

LOS GÉNEROS DE LA PINTURA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

NATALIA GIGLIETTI¹

El crítico ruso de principios de siglo XX Víktor Shklovski (1929) sostenía, con asombrosa persistencia, que la forma poética nos enfrenta, siempre, a la desautomatización perceptiva. En otras palabras, para Shklovski, el arte exige un esfuerzo, una detención de la percepción cotidiana. Es cierto que el escritor se refiere a la literatura de su tiempo; sin embargo, quizás puedan emplearse algunas de sus ideas para llevarlas al terreno de las artes visuales y emparentarlas con la noción de géneros pictóricos. Sin llegar muy lejos, se presenta un primer obstáculo. Desde su origen, la noción de *géneros* aparece como una rígida receta que estructura y vuelve predecible la producción artística. Cada vez que se reconoce un paisaje o un bodegón estamos ante una ley. Parecieran ser un verdadero impedimento para la tan ansiada desautomatización de Shklovski, un inconveniente para el extrañamiento.

La permanencia es, tal vez, uno de los rasgos más precisos a la hora de definir los géneros. Las repeticiones, las redundancias y las regularidades son propiedades que cada uno trae consigo y que facilitan su reconocimiento, casi de inmediato. Es un hábito, muy frecuente, que al seleccionar imágenes de acuerdo al tipo de género se establezca un acuerdo entre las expectativas de lo que se espera encontrar y las obras elegidas. De hecho, son ciertas condiciones de previsibilidad las que deben mantenerse, en especial el tema que, por ejemplo en el retrato, se circunscribe a la representación de un individuo o de un conjunto (retrato colectivo, de familia). Justamente, una de las funciones tradicionales de este género residió en la exposición de una subjetividad distintiva y en la afirmación de una imagen que volviera reconocible esa distinción.

Sin lugar a dudas, los rasgos temáticos son los que habilitan el horizonte regular de todo género, aunque en su totalidad se componen por otros aspectos más ligados a las formas en las que el tema se presenta. Desde el campo de la lingüística, Mijaíl Bajtín (2011) los organizó en tres momentos: el contenido, el estilo y la composición. Tras los pasos del teórico ruso, el semiólogo Oscar Steimberg (1998) los denominó rasgos temáticos,

¹ Este artículo retoma parte del trabajo que realizamos con Francisco Lemus para la preparación de los textos de cátedra y los teóricos de Lenguaje Visual IIB y del Seminario opcional para la carrera de Historia del Arte.

retóricos y enunciativos. Durante siglos, estas características propias de los géneros se convirtieron en rigurosos parámetros para valorar la producción artística. En las artes visuales, alcanzaron su institucionalización a través de una clasificación que apuntó más a sus grados de importancia que a su composición.

En la jerarquía de los géneros publicada por André Félibien, en las *Conferencias* de 1668 de la Real Academia de Pintura y Escultura de Francia, el historiador y crítico de arte establece un sistema de relaciones entre los géneros basado en la necesidad de distinguir tanto a los artistas como a los temas que la Academia debía representar. Su categorización coloca a la naturaleza muerta en la base de la escala, continuada por el paisaje y la representación de animales. En un segundo nivel, a modo de transición entre los objetos inanimados y la figura humana, se encuentran los grotescos y las bacanales. En la cima, la representación de las acciones y de las virtudes de los grandes hombres. La pintura histórica, en la versión de Félibien, comprende dos caminos posibles. La puesta en escena de personajes históricos o literarios —y aquí puede incluirse también el retrato— y las composiciones alegóricas, es decir, la transposición de estos sujetos en una esfera alegórica o mitológica. El énfasis en este género, el más elevado para la Academia, manifiesta el papel predominante que asumió el organismo en la construcción de la imagen pública de Luis XIV. Las evidentes alusiones políticas de las alegorías habilitaban la narración de los principales acontecimientos de su reino, al mismo tiempo que le transferían al monarca la universalidad propia de los ideales y de los modelos.

Como advierte Thomas Kirchner (1997), la redacción del prefacio de las *Conferencias* no puede desprenderse de los cambios introducidos en la administración de la Academia, caracterizados por una reestructuración profundamente jerárquica de los cargos y sus competencias. Menos aún del proyecto artístico y arquitectónico impulsado por Jean-Baptiste Colbert, ministro de Luis XIV. La descripción de la flamante galería de Apolo,² que desarrolla Charles Perrault en el poema *La pintura*, permite imaginar la decoración del recinto y la estrecha relación entre los géneros pictóricos y su emplazamiento. La pintura de historia de tema mitológico estaba reservada para los techos, mientras que las salas destinadas a la representación oficial eran los espacios adecuados para las imágenes de temas explícitamente políticos. Los grotescos y las bacanales se ubicaban en salones menos significativos, por ejemplo, podían cubrir los muros de

2 La galería, ubicada en el palacio del Louvre, fue creada por Luis XIV basándose en el mito de Apolo, el dios del sol y patrono de las artes. Se finalizó en 1668 y la decoración estuvo a cargo de Charles Le Brun.

un comedor. Los retratos, por el contrario, ocupaban los muros de salas prestigiosas y los géneros bajos, representaciones de animales, paisajes y naturalezas muertas, formaban parte de la decoración pictórica de las sobrepuertas y del mobiliario.

Claramente la jerarquía de Félibien, difundida poco tiempo después del poema, presenta notables coincidencias con el ordenamiento espacial y pictórico de Perrault. De hecho, la pintura de género o costumbrista, género burgués por excelencia, permanece ausente en los dos casos.³ Las similitudes y la cercanía temporal, política y estética entre los autores permite reconsiderar los alcances de la obra de Félibien que, además de tratar sobre las habilidades exigidas a los artistas, determinadas por el grado de dificultad de cada tema, actúa como fundamento teórico de la Academia para el programa artístico de la monarquía en cuya tarea se hallaba también el diseño interior de los edificios del Estado.⁴

A pesar de la enorme distancia con estos hechos y de las evidentes transformaciones políticas y artísticas ocurridas, los géneros no han desaparecido, sino que permanecen tanto como recurso para la producción y como categoría de análisis. La asidua presencia de distintos rasgos genéricos admite interrogantes que se refieren a los motivos de su permanencia y de su reinención en el arte contemporáneo argentino y latinoamericano. Reconocerlos como una categoría histórica habilita la exploración de aquellas concepciones y funciones en las que fueron gestados para comprender las discontinuidades y las alteraciones que, en diferentes coyunturas socioculturales, se manifiestan como alternativas a una norma que como tal fue capaz de sostenerse a lo largo del tiempo, pero también de adaptarse y de renovarse frente a las variaciones.

LA VIDA SE VA COMO EL HUMO

«Pintaba naturalezas muertas, naranjas y limones,
vajilla, cortinas de damasco, ropa de hilo de oro,
y esa mezcla de objetos familiares
que llaman la atención del vulgo ignorante.»
Horace Walpole [1762] (en Davenport, 2002)

Desde su aparición, la naturaleza muerta fue considerada un género menor, un arte relacionado con los espacios domésticos, inhabilitado para

3 Según Kirchner, la ausencia corresponde a la situación interna de la Academia que recibió la primera pintura de género después de la muerte de Luis XIV (Kirchner, 1997, p. 193).

4 Como señala Kirchner, la decoración de Versailles, veinte años después, condujo a Félibien a reintroducir la jerarquía de los géneros en el quinto volumen de su obra *Entretiens* (1688) (Kirchner, 1997, p. 195).

invocar la acción de la pintura de historia. De ahí que en su eliminación de la figura humana, y con ello de la distinción de los sujetos protagonistas de las grandes narraciones, haya sido valorada como la representación de las cosas triviales, de poco valor o importancia. Por este motivo, entre la cantidad de variaciones nominales que adquirió, puede encontrarse definida como rhopografía en contraste con la estimada megalografía, la pintura de los acontecimientos notables.

A principios del siglo XVII, la naturaleza muerta designaba a las composiciones pictóricas de flores, frutas, vajillas, libros, instrumentos musicales y cualquier otro tipo de objeto inanimado. Según Guy Davenport (2002), la expresión *stilllife* proveniente del holandés *stillleven* se utilizaba, en la jerga de los pintores, para diferenciar la pintura realizada a partir de modelos vivos, denominados *leven*, de aquella que tomaba modelos que permanecían inmóviles. Al respecto, *stilllife* puede traducirse de manera literal como *vida detenida*. Sin embargo, la suspensión del tiempo, o los que parecen a simple vista objetos inertes, evocaba, sobre todo en las imágenes de banquetes o de flores, la caducidad y la imposibilidad de asirlo en su constante transcurrir. De modo que la preocupación que presenta la mayoría de las naturalezas muertas es transversal a lo que luego se denominó, con un desarrollo específico, *vanitas*. La forma más evidente que tomó esta reflexión sobre el tiempo incluía una selección particular de objetos, calaveras, espejos, relojes, pipas, frutas podridas, libros y velas «como un *memento mori*; ecos de la vanidad de nuestra vida efímera» (Davenport, 2002, p. 101).

Como se mencionó anteriormente, el valor de cada género, en la escala propuesta por la Academia, estaba dado por el resultado de su dignidad temática lo que permitía, a su vez, diferenciar a unos artistas de otros. Así lo describía Félibien (en Barasch, 1994): «Conforme los pintores se empeñan en materias más difíciles y más nobles, se alejan de lo que es más bajo y común, adquiriendo nobleza por medio de un ilustre trabajo» (p. 19). Establecida la advertencia del autor la naturaleza muerta no solo concentraba la pintura de las cosas bajas, sino que quien la empleaba, por defecto, se encontraba en la misma bajeza. Por asociación, las artistas que practicaron este género, relacionado tradicionalmente con el espacio femenino, fueron consideradas como artistas con menor talento. Sin embargo, tal como lo señala Linda Nochlin (2007), esta apreciación no estaba directamente relacionada con las habilidades de los pintores de objetos inanimados, de hecho éstas no fueron realmente puestas en duda, sino por los obstáculos que tuvieron las mujeres artistas, hasta principios del siglo XX, en el aprendizaje de la figura humana, situada en el lugar más elevado.

A pesar de la concepción poco seria y peyorativa que adquirió este género a lo largo de varias décadas, puede pensarse, y así lo sugiere Ann

Gallagher (2005), que es el que proporcionó una amplitud a la hora de la experimentación, en especial en el marco del arte moderno, y es el que alcanza, en la actualidad, una mayor representación, aunque muchos de los artistas no se inscriban explícitamente en él. De manera que, más allá de haberse establecido en el esplendor de la burguesía, la naturaleza muerta evidencia una destacada capacidad de adaptación frente a los cambios culturales. Son estos motivos los que conducen, en este texto, a la inversión de la jerarquía, justamente por encontrar una acaudalada producción contemporánea que puede analizarse desde algunas de las premisas del género y que se destaca por la incalculable expansión atribuida a la variedad de formas y materialidades que presenta.

En la propuesta de Isidora Correa, desnudar los objetos, quitarles su interior y su carnadura parecen ser las principales operaciones. Cuatro mesas cuyas bases irradian luz se disponen en la sala. Sobre ellas se ubica lo poco que ha quedado de las piezas que la artista pacientemente seleccionó de los bazares del centro de Santiago de Chile [Figura 1].

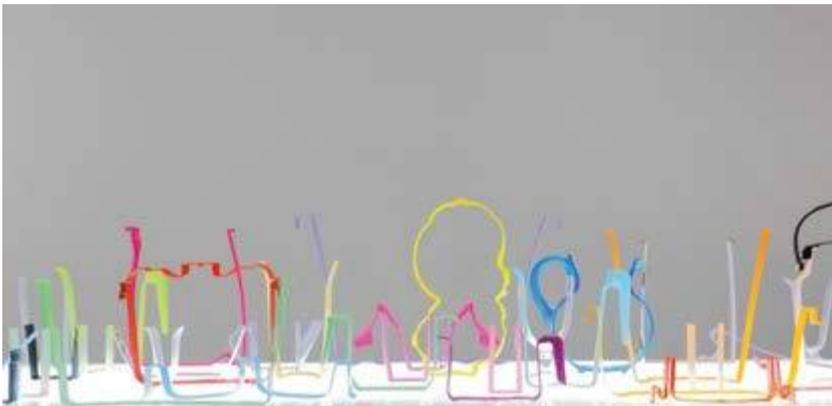


Figura 1. *Línea discontinua* (2011), de Isidora Correa⁵

5 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

Luego de un riguroso proceso de clasificación basado en sus funciones, generalmente utilizadas para contener y para servir bebidas, y en los materiales más recurrentes para su fabricación, en particular plástico, metal, porcelana y cerámica, los objetos atraviesan por un violento pero a la vez minucioso tratamiento. Son calados como figuras de papel, fileteados hasta quedar reducidos a una pura línea aparentemente continua que dibuja sus contornos en el espacio [Figura 2].



Figura 2. *Línea discontinua* (2011), de Isidora Correa⁶

La naturaleza muerta es evocada por estas especies de lonjas que perfilan las estructuras de lo que alguna vez fueron vasijas, jarrones, tazas y cuencos, no solo porque el motivo central de este género es posible de ser identificado a pesar de la alteración, sino también por la estricta frontalidad y la distancia espacial que aún persiste entre los recipientes. Sin embargo, la considerable cantidad de elementos desplaza este presunto punto de partida para incorporar otra dimensión más ligada al consumo, a la circulación y a la reproducción serial contemporáneas que recuerda más bien los modos en los que se colocan los productos en las góndolas de los comercios, reforzados por la vidriera hacia la que se muestran. Pero, aquí, los objetos cuya distribución simula estar expuestos para la venta

⁶ Obra con autorización de la autora para su reproducción.

se hallan superpuestos unos dentro de otros, como una acumulación de sobreencuadres dados por sus espacios vacíos que permiten visibilizar, en sus faltas, los bordes dinámicos de los que están detrás. Una trampa a la mirada y una interrupción o una discontinuidad del género, como de los usos y de las formas de las cosas.

El proceso de selección de objetos cotidianos vuelve a aparecer en *Cosas rotas (Brokenthings)* (2009), de Livia Marin. En este caso, enfocado en su interés por los patrones decorativos de la porcelana china e inglesa que condujeron a la artista al relevamiento y a la investigación de estos motivos en las opulentas colecciones de los museos británicos, como el British Museum o el Victoria and Albert. En uno de los tres actos que componen la obra se presentan pequeñas y variadas tazas de té, *bowls* y algunas teteras que, en su mayoría, forman parte de su acopio personal, resultado de sus búsquedas en los mercados de pulgas [Figura 3]. La familiaridad de las vajillas y su reconocimiento inmediato dados por la estandarización y la repetición de los modelos a las que son sometidas, sorpresivamente se detiene, como si esta maquinaria incesante colapsara. Y es que, por sectores, estos objetos sufren una notoria conversión de estado. Su solidez adquiere la forma de un líquido espeso, derramado de modos desaparejos sobre la superficie. Sus estampados decorativos se ensanchan y se prolongan, fruto de un accidente, de un brusco cambio de temperatura. Una paradoja o una subversión a las propiedades de los materiales casi inasequible.



Figura 3. *Cosas rotas (Brokenthings)* (2009), de Livia Marin. Vista de sala⁷

7 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

Colocados unos tras otros, derretidos y, a la vez, congelados, antes de desvanecerse por completo, estos utensilios domésticos alcanzan la apariencia de testigos singulares, rescatados justo a tiempo [Figura 4]. Entre todas las pérdidas a los que se los expone, la de sus formas y la de sus usos, quizás las más significativas recaigan en el abandono de su calidad de copia y de definición, como si la adulteración los volviera originales e indeterminados. Indudablemente, la sofisticación en el empleo del yeso y la reproducción exacta de los diseños por medio de serigrafías y de transferencias habilitan estos desplazamientos que trastocan su condición y dilatan a un género cuyas premisas básicas permanecen solo en el privilegio concedido a los objetos y la reflexión típica de las vanitas sobre la imposibilidad de suspender el tiempo.



Figura 4. *Cosas rotas (Brokenthings)* (2009), de Livia Marin⁸

BELLOS PEDAZOS DE PAÍSES

En el largo transcurso de conformación del paisaje como género autónomo, desde el siglo XV al XVII hasta su apogeo en el siglo XIX, se cruzan, al menos,

⁸ Obra con autorización de la autora para su reproducción.

dos tradiciones: la italiana y la holandesa. Durante el proceso de recortarse como fondo a convertirse en protagonista de la escena, la versión del sur de Europa lo configuró alrededor de las ideas de bondad y belleza que se elaboraba, con versiones libres, de las palabras y de las imágenes literarias que describían los autores clásicos, como Plinio, Vitruvio o Cicerón, mientras que la del norte lo articuló bajo unos límites porosos, aliado con la cartografía, la óptica y la astronomía y en una relación más descriptiva y no tan narrativa. Sin dejarse conducir por un esquema demasiado reducido, y marcando sus vinculaciones, estos dos modos de ver son los que fundan el paisaje moderno y complejizan su noción que, como bien argumenta Svetlana Alpers (2016), en general, ha sido condicionada por la pintura italiana, con su fuerte impulso retórico, narrativo y jerarquizado.

A diferencia de la naturaleza muerta, la historia del paisaje en Occidente implica varios orígenes y una polisemia de conceptos y de disciplinas que desdibujan su delimitación. El término, profundamente moderno, derivó en las lenguas latinas, de una gran familia de palabras entre la que se encontraba el vocablo *países*. La expresión «bellos pedazos de países», utilizada por Vicente Carducho en 1633 para referirse a un paisaje concreto situado a orillas del río Manzanares, resume de un ingenioso modo la génesis del paisaje en español. Como señala Javier Maderuelo (2005), la composición de la frase del pintor y tratadista de arte remite tanto a la selección concreta de un lugar como a su valoración estética, lo que conduce a formular muy tempranamente la idea de paisaje que luego se incorporará en el léxico corriente. Sin embargo, la ambigüedad del concepto permanece, pues sirve tanto para designar un entorno real como una representación de ese entorno.

Esta problemática ampliamente debatida no puede emanciparse de la constitución del género, vinculado a un nuevo modo de ver. La conocida explicación sobre la institucionalización del paisaje que presenta Ernst Gombrich (1999) da cuenta de este proceso simultáneo entre el predominio de una normativa teórica, un conjunto de convenciones para representar y una nueva actitud hacia lo natural. En otras palabras, fue el surgimiento del género el que permitió percibir la naturaleza como paisaje y, a su vez, para que sea posible la emergencia del género de manera autónoma; es decir, para que deje de ser pensado como fondo u ornamento de la pintura histórica, fue necesaria la transformación en el modo en el que se percibía el entorno. Como apunta W. J. T. Mitchell (2002) la escasa distinción entre la percepción y la representación del paisaje radica en la tendencia a olvidar que el asunto, los objetos naturales, no son simplemente la *materia prima* a ser representada en la pintura, sino que ya desde mucho antes son una forma simbólica. De manera que el paisaje, tomado por medio de la pintura, el grabado, la fotografía es una segunda representación en

tanto el objeto a representar es percibido de antemano como un espacio cruzado por las reglas otorgadas por el género y en el que están codificados significados y valores culturales.

Hablar de paisaje, entonces, no solo requiere que se describan los cambios por los que ha pasado el concepto de naturaleza, sino también el punto de vista a partir del cual una imagen se configura como tal. Raymond Williams (2011) sostiene que el paisaje, en su doble acepción, es la producción de un tipo particular de observador, sustraído del mundo del trabajo: «Un campo en actividad productiva casi nunca es paisaje. La idea misma del paisaje implica separación y observación» (p. 163). En esta relación que propone el autor entre los modos de representar el espacio y la historia común de una tierra y una sociedad no puede dejar de mencionarse la problemática del paisaje en la Argentina, ligada a los debates sobre la construcción de una identidad nacional, a fines del siglo XIX. La pampa, nuestra área rural por excelencia, constituyó el foco de atención de la generación del ochenta que ambicionaba importar una identidad sobre el aparente *desierto* que presentaba el país. Estigmatizada o valorizada, salvaje o civilizada, fue considerada un escenario de problemas y el espacio de los otros. El triunfo militar de la Campaña del Desierto, la apropiación definitiva del territorio y la definición de los límites de la nación provocaron que este conflictivo *pedazo* de territorio adquiriera una connotación bucólica y una autonomía en una coyuntura donde los estigmas de lo bárbaro se desplazaban a la ciudad (Malosetti & Pehnos, 1991).

El propósito de este breve recorrido es evidenciar la amplitud de un género que no se reduce a la representación de un lugar concreto ni a una determinada estructura, orden y recorte. Más allá del formato —de hecho *apaisado* se encuentra en el mismo grupo de palabras que *países* y *paisaje*— y los tamaños de plano asociados al paisaje, así como las estrategias más frecuentes —la línea de horizonte, los gradientes de textura y tamaño— el paisaje condensa los problemas de la percepción y de la representación del propio lugar y del mundo. Es, quizás, por esta vastedad de espacios, tiempos, ideas, sensibilidades y conflictos que lo configuran que no se ha debilitado, sino que se actualiza constantemente en la producción contemporánea a través de otras estrategias visuales que, consecuentemente con su carácter, expanden las formas de imaginarlo.

Evitar la mirada pintoresquista no es un desafío menor para los artistas latinoamericanos que, como Laura Belem, se proponen encararlo desde otras perspectivas. En *Veneza do Brasil* unas pequeñas y rústicas viviendas flotan sobre un estanque de agua [Figura 5]. Realizadas con materiales de desecho, las primitivas casas van de un lado a otro, recorriendo el perímetro del embalse, ayudadas por cuatro ventiladores dispuestos en los vértices. La contundente presencia del dispositivo, un cubo de fenólico con

escalones para asomarse, y el profundo negro del agua dado por la pintura del fondo, acrecientan la simpleza y la precariedad de la pieza [Figura 6].



Figura 5. *Veneza do Brasil* (2007), de Laura Belem. Detalle. Fotografía: Edouard Fraipont⁹



Figura 6. *Veneza do Brasil* (2007), de Laura Belem. Fotografía: Edouard Fraipont¹⁰

9 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

10 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

La familiaridad con las típicas favelas que circundan en las orillas de las ciudades brasileñas se vuelve evidente no solo por la materialidad y la factura, sino también por la inestabilidad de los objetos que se encuentran en permanente movimiento y sin un rumbo definido.

El sugestivo título, referido a la popular nominación que recibe la ciudad de Recife por sus grandes cantidades de ríos y puentes, adquiere, en esta oportunidad, un matiz sarcástico que remite, contrariamente a la Venecia europea, a la pobreza estructural y a los problemas de contaminación y saneamiento que afectan de manera recurrente la zona. De modo que esta pequeña escenografía urbana de una gran sutileza poética y realizada a modo de maqueta, en particular por su punto de vista, incorpora nuevos rasgos que expanden el género hacia propuestas tridimensionales, con movimiento, además de apartarlo de sus convencionales composiciones.

Adentrarse en los desequilibrios ambientales consecuentes de la acción humana sobre el planeta se ha vuelto una dimensión del género ampliamente explorada por muchos artistas. Desde estas aproximaciones, en las que se trabaja con un entorno natural profundamente afectado y la piel de la tierra adquiere otra fisonomía, el paisaje se redefine en relación con los impactos del crecimiento demográfico, la especulación inmobiliaria, la contaminación y las recurrentes catástrofes naturales que perjudican con particular virulencia a las poblaciones más vulnerables. El señalamiento de estas problemáticas se hace presente en la instalación *Tsunami*, del artista cubano Humberto Díaz. Una monumental ola, cubierta de miles de tejas rojas y grises, se expande irregularmente desde el muro hasta cubrir todo el espacio de la sala de exposición. La gigantesca onda, con una escala coherente con el motivo de la representación, parece copiar el movimiento del agua a través del ritmo que generan la disposición de las tejas, la textura de la superficie y la alternancia de color [Figura 7]. En cierto modo, esta gran masa de tejas de poliuretano se vuelve abstracta y parece desprenderse del grabado del que parte: *La gran ola de Kanagawa* (1830-1833), de Katsushika Hokusai. Este aparente distanciamiento con la representación icónica de una ola o de un hecho puntual conduce a la concreta operación de sustituir el agua por las tejas que pareciera asociarse con los restos que quedan tras el paso de la catástrofe.



Figura 7. *Tsunami* (2009), de Humberto Díaz¹¹

EL DOMINIO DEL YO

Lo que tradicionalmente suele denominarse *retrato* puede cristalizarse en un conjunto particular de obras realizadas entre los siglos XV y XIX en las que se advierten una serie de patrones comunes que replican, con ciertas regularidades, tamaños de plano, poses y puestas en escena que, durante mucho tiempo, facilitaron la exhibición de una singularidad. Sin embargo, una de las constantes destacadas de este género o toda su tarea, como precisa Jean-Luc Nancy (2006), fue la aspiración de verosimilitud de la persona retratada. «El retrato pareció consagrado a la semejanza, a punto tal que puede mostrarse como el único género de la pintura que ha tenido una finalidad precisa» (Nancy, 2006, p. 37).

En su versión moderna —cuando cobra existencia autónoma la imagen individualizada de un sujeto— el género acota aquellas imágenes organizadas alrededor de un individuo, de modo que se vuelve central el privilegio concedido a la promoción de un sujeto que es mostrado en primer término, en el centro de la escena, en el espacio construido por la perspectiva. El sentido moderno del género consiste, a su vez, en la

¹¹ Obra con autorización del autor para su reproducción.

preocupación por revelar la interioridad, la profundidad de un yo. El sujeto aquí, en la era del incipiente capitalismo burgués y el liberalismo económico, se entiende por su temperamento, como individuo que forma su carácter en la escenificación de distintos papeles o roles. Al respecto, Eduardo Grüner (2004) señala:

El rescate renacentista de la consigna antropocéntrica «el hombre es la medida de todas las cosas» adquiere así una nueva significación que podría traducirse, no sin cierta violencia pero con bastante aproximación, por la fórmula «el individuo es el pretexto central de la lógica económica, política y cultural de la sociedad burguesa» (p. 64).

Sobre esta invención que, con sus variantes y contraposiciones, domina desde el Renacimiento hasta mediados del siglo XIX, el retrato se configuró y se estabilizó como el género supremo de la representación de ese universalismo de la identidad individual, ese esencialismo del Sujeto moderno (Grüner, 2010).

Justamente, una de las funciones del retrato residió en la exposición de una subjetividad distintiva y en la afirmación de una imagen que volviera reconocible esa distinción. De hecho, en los retratos de los monarcas, el reconocimiento de su imagen se colocó no solo con relación a su semejanza física, sino en la fusión entre poder y representación. Si bien esta personificación del poder se ha ido modificando con el paso del tiempo, sobre todo si se tiene en cuenta la transición de los regímenes monárquicos a la conformación de los estado-nación, las imágenes de los héroes de la revolución, en nuestro territorio, fueron adquiriendo características que, en ocasiones, poco distaban de los usos de la realeza (Majluf, 2013). De alguna manera, y más allá de particularidades, en el retrato tanto poder como individuo no dejaron de abrazarse mutuamente.

Numerosos acuerdos de correspondencia funcionaron como la base del género: entre el representado y la representación, entre el nombre y el rostro, entre el sujeto y el modelo. La autenticidad de estos contratos fue depositada, en especial, en la figuración de un rostro que actuaba también como portavoz de la totalidad del cuerpo. Esta equivalencia entre sujeto y rostro tiene su manifestación suprema, como asegura Jacques Aumont (1998), en el retrato. En este sentido, cabe pensar en el primer sistema de identificación criminal, creado por Alphonse Bertillon (1853-1914), donde la intención estaba puesta en clasificar los retratos fotográficos mediante un registro de indicios que revelarían las características de determinados criminales. De modo que la técnica fotográfica, con su precisión y rigurosidad, inauguró un tipo de retrato que lejos de parecerse a los usos del retrato pictórico, sirvió como herramienta de represión social.

La significación del rostro puede remontarse también a los comienzos del género, mucho antes de que la pintura lo institucionalice bajo sus normas. El deseo ardiente de fijar lo transitorio y la plena consciencia de la caducidad acompañan al retrato desde las mascarillas mortuorias en cera, esos dobles del difunto en los que se imprimían los detalles últimos de la fisonomía. La verdad de este segundo rostro, por su innegable contacto físico, se modificó en el retrato pintado en la representación, con la mayor verosimilitud posible, de los aspectos de un individuo. En otros términos, este pasaje puede pensarse como la presentación de un rostro muerto al de uno vivo o, en las palabras de Jean-Luc Nancy (2006), del muerto a la muerte, «obrando en plena vida, en plena figura y en plena mirada» (p. 54). En el mismo horizonte de ideas, el retrato cristaliza la noción de representación entendida como ese volver presente una ausencia a través de una imagen que la trae a la memoria. Sin embargo, mientras que en las mascarillas o las efigies el cuerpo ausente es la condición de posibilidad de su existencia, en el retrato moderno o autónomo la atención estará puesta más que a la sustitución de lo ausente a la exhibición de su presencia como imagen, a la coincidencia y al disimulo entre representante y representado.

La ruptura de estas ideas articuladas alrededor de la definición del género abrió paso a un desplazamiento que se posa, desde hace más de cien años, en el desmontaje del parecido físico, la sustitución del rostro por fragmentos del cuerpo hasta por atributos u objetos personales o través de las herramientas de un oficio. La identidad se expande al problematizar cuestiones de clase y de género y con ello los contratos, por ejemplo, entre nombre y rostro pierden su autoridad. La continuidad y la pervivencia del retrato en la actualidad roza a su vez un gran abanico de aspectos glamorosos y mediáticos, irónicos y grotescos que presentan medios alternativos para captar la personalidad y las experiencias de una persona al mismo tiempo que, en la mayoría de los casos, despiertan interrogantes sobre la dificultad de poner en imágenes una subjetividad.

Revisar el pasado de los usos del género en áreas aparentemente lejanas del arte como la medicina es una de las estrategias que desarrolla Carolina Magnin en *De visu*. En un ambiente reducido que bien podría ocupar los metros lineales de un consultorio médico se disponen sobre estantes alrededor de cuatrocientas figuras [Figura 8]. La percepción aislada de ojos, bocas y narices encuentra en esas formas fantasmales distintos rostros que al estar impresos sobre trozos de vidrios superpuestos parecen pronunciar aún más su ligereza. Las diferentes tonalidades de grises, algunos acentos en negro y un ritmo que oscila entre la linealidad apaisada de la estantería y la verticalidad de la mayoría de los vidrios provocan una distancia casi aséptica con esos especímenes clínicos, demasiado expuestos, demasiado muertos [Figura 9].



Figura 8. *De visu* (2018), de Carolina Magnin¹²



Figura 9. *De visu* (2018), de Carolina Magnin

12 Imagen con licencia que puede ser utilizada con fines educativos.

Estos rasgos humanos que a duras penas se ensamblan no nos miran, pero han sido mirados. En el privilegio de esa mirada examinadora parece configurarse un nuevo sujeto convertido en evidencia a simple vista, como refiere la locución latina del título. De hecho, las fuentes de la que parte Magnin son los archivos de diapositivas médicas de su padre. El espíritu descriptivo y taxonómico del discurso científico persigue a las imágenes, y su mutación a otra materialidad y contexto así como el sometimiento a nuevos encuadres parecen certificar la relación de poder que despersonaliza a esos pacientes cuyas imágenes portan el único reconocimiento de objetivar un cuerpo enfermo.

Las relaciones entre arte y ciencia vuelven a aparecer en el proyecto participativo de Mariano Sardón. A partir de la pregunta qué es lo que miramos frente a una imagen, el artista, junto con la colaboración del científico Mariano Sigman, reconstruye una serie de retratos a través de una trama de miradas. La experiencia visual de doscientos espectadores frente a un dispositivo que registra los recorridos oculares, los bamboleos y los focos de atención del ojo, se transforma en el material decisivo para, luego de un proceso de edición, esos rostros mirados por otros lentamente vuelvan a aparecer, mediados y fragmentados, en numerosas líneas irregulares.

La abundancia de estos trazos reveladores de los trayectos de la percepción entrega un nuevo retrato que sucesivamente repara en hacer visible las zonas ya vistas, dejando las negadas sometidas a la profundidad del negro y, en algunos casos, del blanco de los fondos [Figura 10]. La coincidencia de lo que ha sido percibido, su lugar común, lejos de convertirse en una comprobación del funcionamiento fisiológico del ojo, deja ver las conjeturas de una forma parcial que oculta más de lo que exhibe. En las imágenes resultantes que componen *Morfologías de la mirada* el énfasis no parece puesto en verificar, sino en enredar y oscurecer la conformación de una mirada que no depende exclusivamente de la visión.



Figura 10. *Morfologías de la mirada* (2012), de Mariano Sardón¹³

12 Imagen, con licencia, que puede ser utilizada con fines educativos.

BAGATELAS

«Los cuadros que llaman de género o de costumbres,
casi lo estomagaban;
y si hubiera sido dueño de Versalles,
habría dicho como Luis XIV cuando vio allí
las donosas obritas de Teniers:
Retiren esos mamarrachos.»
Manuel Carpio [1883] (en Ramírez, 2013)

Desde las fiestas de carnaval hasta un grupo de pícaros jugadores de cartas, desde una joven concentrada en su labor de costura hasta el baile del gato, los variados temas reunidos y conocidos como pintura de género o costumbrismo representaron un extenso panorama de prácticas cotidianas de distintos grupos y clases sociales. Con una enorme popularidad en el norte de Europa, especialmente en el siglo XVII, ocuparon un escalafón medio entre la pintura de historia y la naturaleza muerta. Sin embargo, a pesar de la poca monta que representaba para los academicistas y los intelectuales de la época, las imágenes de este género tuvieron una incalculable demanda por lo que se produjeron en grandes cantidades y en pequeña escala, adquiridas por comerciantes, burgueses y coleccionistas de la nobleza.

Conocidas en su edad de oro como pequeñas bagatelas o *kleynebeuzelingen* (Meagher, 2008) fueron el motivo central del programa pictórico de influyentes artistas flamencos, como Pieter Brueghel el Viejo; Frans Hals; Judith Leyster; Willem Buytewech; Gerrit Dou y Pieter de Hooch, quienes trataron los temas domésticos desde una presentación descriptiva más que una imitación de acciones humanas significativas. La observación de la realidad visible, la atención en la superficie pictórica, en las texturas de los objetos sumada a la variación de perspectivas o subgéneros, ampliaron y complejizaron los horizontes de la pintura de género. Hasta tal punto se concentró la singularidad de estas imágenes provenientes de la tradición nórdica que en la Italia del siglo XVII se las conoció a través de la desenfadada impronta de los *bamboccianti*. Estos fueron un grupo de pintores seguidores de Pieter van Laer, apodado *Il Bamboccio*, que se especializaron en escenas populares de la vida romana en composiciones multitudinarias, de marcadas luces y sombras y con un absoluto desdén por la idealización de los cuerpos que se contraponían con las normativas de las academias (Ramírez, 2013).

Aunque no sea exclusivo de la pintura costumbrista, la representación de la *diferencia*, en especial a través del lugar dedicado a las clases populares y a las mujeres, resultaron los motivos más frecuentes de una

larga y persistente visualidad moralizante; o de una *tecnología de género*, como sugiere Teresa de Lauretis (1996) para denominar las técnicas y las estrategias discursivas por las cuales es construido el género en tanto producción de las diferencias sexuales. En este sentido, la proximidad que propone la autora entre los significados de la palabra género, como término clasificatorio de formas artísticas y de sexos, se vuelve significativa para desmontar la apariencia cotidiana, burlona o simplemente anecdótica y armónica que presentan estas imágenes.

La diferenciación temática de acuerdo con la clase social y el género distingue, a grandes rasgos, los límites, y también las confluencias, de las esferas de lo público y lo privado. De hecho, en el siglo XIX el ámbito privado se definió como el ámbito doméstico y a las mujeres como sus principales protagonistas (Velázquez Guadarrama, 2013). La pintura recreó, precisamente, la mirada idealizada del hogar presidido por mujeres laboriosas y el interés étnico de las clases acomodadas por las prácticas y las diversiones de los sectores populares.

Otro de los tópicos que acompañaron a la imagen costumbrista y que tuvieron un lugar preponderante durante el siglo XIX en América Latina fueron sus usos para la reproducción de imaginarios nacionales que afirmaban la supuesta originalidad de las diferentes tradiciones locales. El arribo de los viajeros científicos, ávidos por obtener una representación naturalista de los tipos y de las costumbres de las incipientes naciones latinoamericanas, dio paso a una extensa producción de colecciones de láminas de bajo costo, como acuarelas y litografías, destinadas al mercado europeo y definidas por su creciente demanda. Sin embargo, este prolífico comercio visual, que marcó el surgimiento del *costumbrismo*, impuso una circulación casi inalterable de patrones visuales comunes que, desde la perspectiva teórica de Natalia Majluf (2008), lejos están de concebirse como una manifestación natural de la identidad: «Cada imagen incorporada así al comercio editorial se convertía en fuente potencial para otros editores, el reciclaje y el plagio marcaron siempre la pauta del comercio de imágenes populares» (s. p.). De modo que conocer la forma de producción de estas imágenes permite resistir a la transparencia del género, a los discursos sobre su estatuto documental, ilustrativo y pretendidamente nacional que lo sostienen y que pueden ser extensivos para pensar el diverso repertorio visual reunido bajo esta clasificación.

Chinas, tapadas, gauchos y charros se convirtieron, luego de un proceso interminable de repetición, en figuras emblemáticas de las identidades nacionales. En el Río de La Plata, la imagen del gaucho expresó un tipo costumbrista que no solo llegó a ser una de las figuras privilegiadas de diferentes facciones políticas, sino también de las variaciones que tuvo el costumbrismo decimonónico de acuerdo con modelos descriptivos,

literarios y orientalistas (Amigo, 2007). Así, lo *típico* —entendido como lo característico, como aquellos rasgos que definen a un conjunto— alcanzó su auge en el seno del Romanticismo para luego convertirse en una de las categorías centrales del realismo. De manera que puede pensarse el epílogo del género en muchas imágenes, con nueva significación social y política y en estrecha vinculación con la representación de los trabajadores en el realismo social francés del siglo XIX y de un nuevo grupo, los obreros, que desembocaron en una de las corrientes estéticas que alcanzó su cristalización en la pintura del siglo XX: el realismo socialista.

La escasez de la pintura costumbrista en el arte contemporáneo puede asociarse con varios motivos, entre los cuales se destacan la pérdida del protagonismo de la figura humana y, tal vez, el papel asumido por la fotografía en la cobertura de estas temáticas. En los exiguos casos en los que se presenta una actualización del género, las operaciones parecen desplazarse en objetos que condensan usos, tradiciones, hábitos, recuerdos y pertenencias de clase; en personajes estereotipados de los que brota un cuestionamiento sarcástico e irónico a los imaginarios y clichés; y en la desarticulación de los roles y los valores asignados a las mujeres en los confines de lo doméstico.

En el barrio de lo grotesco, del mestizaje y el pastiche sudaca, la producción de Marcos López no puede sortearse. La archiconocida serie *Pop latino* despunta en un muestrario, casi sin precedentes, de la idiosincrasia local y regional. En *Suite bolivariana* [Figura 11] la exagerada escala recuerda el provocativo gesto de Gustave Courbet en *Entierro en Ornans* (1849), al banalizar la importancia del tamaño, una de las cuestiones centrales para tratar los asuntos de la pintura histórica y una de las tantas citas y copias a la historia del arte y a la cultura visual presentes en la obra. De ahí que la dimensión y el tema provengan también de una referencia más nuestra, la del muralismo mexicano y, como el propio López comentó, del intento de configurar un neomuralismo latinoamericano post digital. Así, la referencia al pop, que poco o nada tiene que ver con el de Andy Warhol, aparece en un abarrotamiento de cajas de cartón pintado y latas *Campbells*, sobre las cuales escalan unos mineros que levantan la bandera de los pueblos originarios. Un pícaro intercambio de personajes y de emblemas derivado de la polémica foto de Iwo Jima de Joe Rosenthal (1945). El conflictivo y violento coqueteo con el imperialismo norteamericano rastrea por los márgenes laterales y por los bordes inferiores de la composición, ligando figuras, choclos, marcas empresariales y producciones publicitarias robados y reciclados del vertedero visual contemporáneo.



Figura 11. *Suite bolivariana* (2009), de Marcos López. De la serie *Pop latino* ¹⁴

La fanfarronería al denominar *suite* a lo que en realidad es una típica terraza porteña con parrilla, ropa colgando y pelopincho se refiere a la recurrente retórica paródica del fotógrafo y a la inmediatez de lo cotidiano. En verdad, nadie que haya pasado un verano en Buenos Aires puede sentirse ajeno a esta experiencia. El contexto y la disparatada —a simple vista— relación entre los objetos vuelven absurda la escena y la ubican en la medianera criolla del costumbrismo y del relato histórico. Como en una especie de panteón *guarango* y *populista*, Gardel llena con una delgada manguera la pileta en la que los bustos de Perón y de Evita flotan con gigantescos salvavidas mientras que los rostros de Evo Morales, El Che, Hugo Chávez, Simón Bolívar y San Martín aparecen a modo de figuritas escolares repartidas en un mural de Machu Picchu que respalda la escena y la azotea de punta a punta. El artificio de la puesta en escena, del collage digital, de la mordaz saturación del color y del acabado, con el coloreado a mano en cada una de las copias, logran una apabullante conciencia de época que cautiva e impacta, transgrediendo el purismo y los mitos de la fotografía documental.

¿Para qué usás el mantel? La pregunta es el disparador de unos cuantos microrrelatos de mujeres de Don Orione (Almirante Brown). Las respuestas, el fundamento del cortometraje de Toia Bonino. Durante sus nueve minutos, las voces en off destapan aquello que los manteles no consiguen cubrir. Cosen deseos, experiencias, gustos, prácticas, estados y realidades que reposan en la poética de un objeto, que de tan vulgar se vuelve tan vital. El transcurrir de las narraciones es acompañado por la imagen fija de los manteles de cada dueña [Figura 12]. Tomados en un primer plano e invariables, los motivos de los estampados parecen dispuestos a tensar la relación entre imagen y palabra. La apariencia decorativa, ordinaria y

¹⁴ Imagen con licencia que puede ser utilizada con fines educativos.

estática se contrapone astutamente a las singularidades de esas mujeres de las que solo queda el registro ondulante de la voz.



Figura 12. Fotogramas de *Manteles* (2007), de Toia Bonino

Frutas, flores, cuadrillas escocesas sumadas a las inesperadas asociaciones que se desprenden del elemento cotidiano ceden el paso a pequeños intervalos en los que ambientes domésticos vacíos y un laberíntico barrio de uniformes *monoblocks* ocupan la escena, al compás de unos perros que ladran, platos que se apilan y unos niños que juegan. El contraste con las formas graciosas de los manteles y con la calidez y la familiaridad de las narradoras es contundente y deviene en un recurso constante que enreda los límites entre lo íntimo y lo público, lo personal y lo impersonal. Además de incorporar una cruda referencia a la realidad social. Así, la localización involucra una doble periferia: la propia del género y la de Don Orione, el complejo habitacional más grande de Sudamérica. En *manteles* son jefas de hogar, maestras, trabajadoras, amas de casa, artistas, mujeres las que toman la palabra y suspenden las formas acostumbradas de la (auto)representación y de la (in)diferencia.

LAS DOS TERCERAS PARTES

Llegado a este punto casi podría definirse a la pintura de historia por contraste a todo aquello que caracterizó a los demás géneros. Lo cierto es que aun cuando alcanzaron cierta autonomía, estos géneros menores tardaron un largo tiempo en librarse de la carga irradiada por la estrella más luminosa de la jerarquía. Justamente, su potencia residió en la importancia y la trascendencia del tema, una cuestión tan radical de la que, en muchos casos, dependía el éxito o el fracaso de un cuadro o, lo que es más apropiado según la crítica decimonónica, lo que constituía por poco el setenta por ciento de su valor. Incluso hoy, a pesar del derrumbe de su prestigio y del estallido que provocó todo el arte del siglo XX, la pregunta por lo que significa, o en términos más llanos, por lo que quiere decir una obra todavía permanece en el campo profesional.

El propósito de *contar una historia ejemplar* fue la sombra de la pintura de historia y una obsesión legitimadora del arte que puede rastrearse

en la reivindicación de los principios del relato trágico que realizaron los primeros humanistas del Renacimiento: «La representación de esas acciones ejemplares protagonizadas por héroes legendarios, extraídos éstos ya fuera de la mitología pagana, ya de las fuentes sacras del cristianismo» (Calvo Serraller, 2005, p. 31). En consecuencia, la pintura de historia, si se atiende a su sentido estricto, es decir, la representación de un hecho ocurrido en el pasado, podría pensarse que ha existido siempre. Sin embargo, la distinción del género en el marco de una teoría propia se remonta al siglo XVII, fecha señalada por la autoconciencia del *grand genre* cuando, según Félix de Azúa (2019), se pone como elemento categórico la densidad del contenido intelectual de la obra en lugar de su valor como objeto material. «Su centro intelectual es la Francia de Mazarino y la de Luis XIV, y su herramienta, la fundación de las Academias» (de Azúa, 2019, p. 643). Sin lugar a dudas, el manifiesto teórico de este proceso es la renombrada conferencia de Felibien.

En este contexto, el repertorio temático de la pintura de historia occidental alcanza una amplitud tal que vuelve difícil su delimitación, por lo que si se piensa en hechos concretos podrían haber tanto aquellos rigurosamente históricos, localizables y precisos en el tiempo,¹⁵ como aquellos provenientes de la mitología, de la religión o de la literatura. Cada uno responderá a distintos modelos de identificación colectiva, y a sus solapamientos,¹⁶ siendo el nacionalista ese impulso de estimular el sentimiento de pertenencia a la nación, el predominante en los siglos XVIII y XIX y el que terminará de darle forma a los requisitos principales de las imágenes de este género: gran escala, dinamismo compositivo, ubicación del personaje principal en el centro del campo plástico y la asignación de su valor excepcional a través del decoro y la grandeza, en suma, la condensación de la acción histórica en un episodio narrativo.

La correlación entre la hegemonía de la pintura de historia y el desarrollo de los estados-nación es evidente y adquiere mayor riqueza desde la perspectiva del poder político como representación. Asunto que, en cierto

15 Esta cuestión acarrea otra problemática inherente a la pintura de historia que concierne al tiempo que debe mediar entre el hecho y su representación para que pueda considerarse dentro del género o, en otros términos, si la figuración de un acontecimiento contemporáneo puede considerarse asunto de la pintura histórica.

16 Podríamos situar solo dos casos. Por un lado, la pintura de historia moralizante de los salones posteriores a la Revolución Francesa donde, como señala Tomás Pérez Vejo, «la exaltación de las virtudes de la Antigüedad clásica deviene en mero pretexto para mostrar los nuevos valores del Estado revolucionario, —patriotismo, espíritu cívico, sentido del deber [...]» (Pérez Vejo, 2001, p. 20). Por otro, y en otro orden, la complejidad, también señalada por el autor, de separar los modelos de identificación colectiva en una identidad nacional profundamente cristiana, como la española, torna difícil la distinción entre pintura de historia y pintura religiosa (Pérez Vejo, 2001).

sentido, no es nuevo: ya el cristianismo conocía muy bien la eficacia de las imágenes. Sin embargo, esta correspondencia se refiere a un cambio significativo, dado que la producción de imágenes académicas se convierte, como se mencionó, en una función pública que servirá a los fines del Estado. Si se toma el caso francés, y es extensivo a toda Europa más allá de diferencias y variaciones, puede observarse el irresistible ascenso de las pinturas de género histórico que, emergentes de las academias y los salones de la monarquía, no solo no decayeron en el período revolucionario, sino que alcanzaron su cenit con la llegada de Napoleón al poder. «Los cuadros de historia se suceden, tanto en la época del Consulado como del Imperio, plasmando principalmente los grandes momentos de Napoleón, que son también los de la nación francesa» (Pérez Vejo, 2001, p. 21).

Este impulso nacionalista se expresó, en Latinoamérica, en la intención de conmemorar, con un fuerte carácter pedagógico y moral, los héroes y los hechos fundacionales de las naciones modernas, momento en el que comenzaba la decadencia del género en Europa. En México como en Brasil, que tuvieron academias tempranas, las pinturas y también los monumentos adquirieron un notorio reconocimiento mientras que en la Argentina la producción de imágenes históricas fue limitada. Roberto Amigo (2009) señala que en el caso local, a pesar del deseo de las élites ilustradas de imponer la tradición, son escasas las obras de tema histórico que responden al patrón de las grandes máquinas pictóricas europeas, sin embargo, se desarrolló con amplitud otros géneros como la pintura de batallas y de costumbres militares. Afirma, además, que solo la obra de Juan Manuel Blanes asume el programa artístico del género. En este sentido, podría señalarse la peculiaridad de la producción de Cándido López que, como sugiere el autor, reúne las tradiciones visuales regionales, derivadas de los grabados de batallas y de la cartografía militar, y su experiencia en la fotografía, sin ajustarse a las normativas europeas.

La adopción de la fotografía y la confianza que suscitaba como documento así como el valor atribuido al punto de vista del artista, como testigo de un hecho, fueron socavando el privilegio de la pintura histórica. Además, el camino propio de la pintura, de idas y vueltas a lo largo del siglo XX, subvirtió los parámetros centrados en lo narrativo por la apuesta a una materialidad brutal y radical. Así, tanto el *Guernica* (1937), de Pablo Picasso, como la *Serie Federal* (1961), de Luis Felipe Noé,¹⁷ pueden ser consideradas desde esta perspectiva a pesar del abismo que las separa.

17 Para más información véase el catálogo de la exposición *Las armas de la pintura* en el que Roberto Amigo (2008) argumenta que «con la *Serie Federal* se clausuró radicalmente el modelo ilustrativo, didáctico y moral de la pintura de tema histórico que se había establecido un siglo antes».

Dejando de lado las imágenes que a fuerza de repetición instalaron un imaginario nacional, la propuesta de la artista brasileña Rosangela Rennó interpela otras visualidades que aunque han perdido cotidianeidad siguen, sin embargo, activas. En *Operação Arañas/Arapongas/Arapucas* trabaja con fotografías acromáticas que no son necesariamente parte del mundo del arte, sino más bien de la fotografía de prensa. Los trípticos que componen la serie se configura a partir de la asociación formal y temática de imágenes solapadas cuya continuidad, pese a los distintos formatos y orientaciones, se asemeja a un reencuadre de un mismo hecho, como si derivaran de una sola película de negativos [Figura 13]. A pesar de esta composición, cada una de ellas se refiere a tiempos, autorías y usos diferentes: son fotos de José Inancio Parente, durante la *Marcha de los Cien mil* (1968): de la propia Rennó, en la campaña política *Directas Ya* (1984), y de la Cia de Foto, en las manifestaciones del movimiento *Passe Livre* (2013).



Figura 13. *Operação A3-3* (2014), de Rosangela Rennó. De la serie *OperaçãoArañas/Arapongas/Arapucas*

La engañosa simultaneidad histórica se hace visible, a su vez, en una veladura de papel de seda que cubre y protege la superficie de las imágenes, como los antiguos álbumes de fotos, pero con la posibilidad obturada de pasar las hojas. Además, el gofrado del papel, con forma de tela de araña, parece decidido a opacar, enturbiar e igualar aún más los episodios y las figuras. Como contrapunto a esta operación, decidida en borrar la condición testimonial de la foto, algunos rostros son rescatados de la multitud con lentes y filtros de cámaras fotográficas. El encierro y la

ampliación de estos sujetos anónimos son un acento visual y, quizás, una pronunciación, sobre otros modos de construcción de lo común. Son los sonidos estridentes, como los de las *arapongas*, de la llegada de la plebe, de las masas, del aluvión y, en consecuencia, del conflicto social, ese que tanto se preocupaba por esquivar la pintura histórica. *Operación arañas...* es, también, una *forma* de disputar los sentidos de la historia, tan necesaria y acuciante que vuelve a actualizarse en el presente más inmediato, esta vez de forma aterradora, cuando en el marco de los «festejos» por el aniversario del golpe militar del 64 propuestos por Jair Bolsonaro, actual presidente de Brasil, se hace público un tuit de Joice Hasselman, una de las líderes de su partido, en el que convoca a las fuerzas armadas a retomar «la narrativa verdadera de la historia».¹⁸

Revisitar las representaciones del pasado patrio, desde las imágenes del arte, es otra de las estrategias presentes en la producción contemporánea. En *Modelos para una historia americana*, Nicolás Robbio emula las iconografías gestadas como parte de los imaginarios nacionales a partir de una sucesión de siluetas de cartón —con la impresión de marcas de productos de venta masiva— que se presentan de espaldas y apoyadas sobre el muro de la sala de exhibición [Figura 14]. Los listones de madera que sostienen y levantan a las figuras, además de delinear sus esqueletos, se asemejan a los utilizados para sostener pancartas y ofrecen junto con la materialidad una imagen precaria que solo es posible reconstruir como una totalidad a determinada distancia. Así y todo, la anulación del anverso de estas especies de estandartes a la vez que impide el reconocimiento de los íconos y de la escena completa, habilita un irresistible juego de desciframientos.



Figura 14. *Modelos para una historia americana* (2017), de Nicolás Robbio.

¹⁸ El tuit fue publicado el 25 de marzo de 2019.

El desajuste entre la forma y el tema resuena en las imágenes que los manuales se encargaron de fijar en la memoria y que los actos escolares pretendieron, y aún pretenden, reproducir. Sobre estas representaciones esquemáticas de los héroes y del relato histórico parece intervenir la propuesta del artista. El amontonamiento, la disponibilidad y las condiciones de uso de las siluetas, dadas por su soporte y ubicación, sugieren los reiterativos y bulliciosos escenarios de los salones de acto. Pero también esta tradición visual de los festejos de las efemérides se superpone con otra: la de la pintura con sus grandes dimensiones, formatos apaisados y composiciones dinámicas. Es la eficacia de la cultura visual que *modela* y *modeliza* que, en esta oportunidad, parece estar a disposición para elegir de acuerdo a las historias que cada cual quiera proponer o a los panteones que se proyecten edificar.

REFERENCIAS

Alpers, S. (2016). El impulso cartográfico en el arte holandés. En *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII* (pp. 215-279). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ampersand.

Amigo, R. (2007). Beduinos en la Pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses. *Historia y sociedad*, (13). Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/colombia/fche/2.pdf>

Amigo, R. (2008). *Las armas de la pintura: La nación en construcción (1852-1870)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Museo Nacional de Bellas Artes.

Amigo, R. (2009). Imágenes en guerra: La Guerra del Paraguay y las tradiciones visuales en el Río de La Plata. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Recuperado de <http://nuevomundo.revues.org/49702>

Amigo, R. (2013). Carlos Morel. El costumbrismo federal. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, (3). Recuperado de http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=113&vol=3

Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona, España: Paidós Comunicación.

Bajtín, M. (2011). *Estética de la creación verbal*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.

Barasch, M. (1994). *Teorías del arte: de Platón a Winckelman*. Madrid, España: Alianza Forma.

Bonino, T. (2007). *Manteles* [Video monocal]. Recuperado de <http://toiabonino.com.ar/videos/manteles.html#>

Calvo Serraller, F. (2005). *Los géneros de la pintura*. Madrid, España: Santillana.

Davenport, G. (2002). *Objetos sobre una mesa. Desorden armonioso en arte y literatura*. Madrid, España: Turner Publicaciones y Fondo de Cultura Económica.

- De Azúa, F. (2019). *Volver la mirada. Ensayos sobre arte*. Barcelona, España: Penguin Random House.
- De Lauretis, T. (1996). La tecnología del género. *Mora. Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*, (2), 6-34. Recuperado de <http://genero.institutos.filo.uba.ar/sites/genero.institutos.filo.uba.ar/files/revistas/adjuntos/Mora2.pdf>
- Félibien, A. [1668] (1997). Préface des Conférences de l'Académie royale. En T. Kirchner, *La nécessité d'une hiérarchie des genres*. Recuperado de http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/294/1/Kirchner_necessite_1997.pdf
- Gallagher, A. (2005). *StillLife/Naturaleza-Morta* [Catálogo de exposición]. Niterói, Brasil: Museo de Arte Contemporáneo y British Council Brasil.
- Gombrich, E. (1999). La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo. En *Norma y Forma. Estudios sobre el arte del renacimiento* (pp. 107-121). Madrid, España: Debate.
- Grüner, E. (2004). El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación. La relación entre la Historia del Arte y la Crisis de lo Político en una Teoría Crítica de la Cultura. *La Puerta*, (1) (pp. 58-68). Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/lapuerta/LaPuerta-1.pdf>
- Kirchner, T. (1997). La nécessité d'une hiérarchie des genres. En S. Germer y C. Michel (Eds.), (1997). *La naissance de la théorie de l'art en France 1640-1720* (pp. 186-196). París, Francia: *Revue d'esthétique*, n° 31/32.
- López, M. (2009). *Suite bolivariana* [Fotografía]. Recuperada de <http://www.ehagendaurbana.com.ar/2013/09/normal-0-21-false-false-false-es-ar-x.html>
- Maderuelo, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid, España: Abada.
- Magnin, C. (2018). *De visu* [Instalación]. Recuperada de <http://www.carolinamagnin.com/personal/index.php?/museo-sivori/museo-sivori/>
- Majluf, N. (2013). De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830). *Histórica*, 37(1), 73-108. Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/7642>
- Majluf, N. (2008). Pancho Fierro entre el mito y la historia. En M. Burke, N. Majluf (Comps.), *Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro*. Madrid, España: Ediciones El Viso.
- Malosetti Costa, L. y Penhos, M. (1991). *Campo-ciudad en las artes en Latinoamérica y Argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: CAIA.
- Meagher, J. (2008). *Heilbrunn Timeline of Art History*, Estados Unidos, Nueva York: The Metropolitan Museum of Art. Recuperado de http://www.metmuseum.org/toah/hd/gnrrn/hd_gnrrn.htm
- Mitchell, W. J. T. (2002). *Landscape and Power*. Chicago, Estados Unidos: Chicago University Press.

Nancy, J. L. (2006). *La mirada del retrato*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En C. Reiman e I. Saenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría y la historia del arte* (pp. 17-43). Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana.

Pérez Vejo, T. (2001). *Pintura de historia e identidad nacional en España*. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.

Ramírez, F. (2013). México hacia 1858: las artes visuales como el campo de una batalla simbólica. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, (3). Recuperado de

http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=118&vol=3

Robbio, N. (2017). *Modelos para una historia americana* [Instalación]. Recuperado de https://galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf_portfolio/ROBBIO_bx_0.pdf

Sardón, M. (2012). *Morfologías de la mirada* [Video digital en pantalla]. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/arselectronica/9307218970/in/photolist-7MMNx2-gaU4Da-FMPvw7-nT1CQ3-289URLw-289USDy-289URnL-AUYfJT-M9MzQ4-BiVGo9-fLjdmg-WWtcBx-VX92De-fbrVWA-fKRC8i-fL9dWd-fLSEq2-2aWWZrg-dNHiy4-2aPuHVF-5Bb43Y-6DqNZy-auiCRz/>

Schklowski, V. (1929). El arte como artificio. En T. Todorov (ed.) (2008), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.

Steimberg, O. (1998). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Atuel.

Velázquez Guadarrama, A. (2013). La pintura costumbrista mexicana: notas de modernidad y nacionalismo. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, (3). Recuperado de http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=113&vol=3

Williams, R. (2011). *El campo y la ciudad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.